„Cântărețul trebuie să posede nu numai glas, ci și... creier” - interviu cu basul ROBERTO SCANDIUZZI

(Costin Popa – 31 octombrie 2012)



Costin Popa: Bun venit la Timişoara! Sunteţi pentru a doua oară aici, prima dată aţi cântat într-un concert cu „Attila” acum câţiva ani. De data aceasta îl întruchipaţi pe Mefisto în noua producţie cu „Faust”. Care vă sunt impresiile despre Opera din Timișoara?

Roberto Scandiuzzi: Am crescut într-un oraș asemănător, la Treviso, cu un teatru liric mic, dar puternic implicat în atmosfera culturală, cu un stil de viață liniștit, așa că la Timișoara, într-un fel, mă simt ca acasă, în lumea mea. Când am venit prima dată, a fost o cooperare cu România.

Atunci l-am reîntâlnit, după niște ani, pe directorul Corneliu Murgu, alături de care cântasem spectacole mari la Viena, Berlin și în America de Nord. Deci primul motiv a fost el, pentru că îl cunoșteam și știam ce tip de muncă face. Este un om foarte precis, care merge direct până la capăt în orice situație, nu pierde timpul și mie îmi place acest gen de persoană. Când am fost prima dată, am văzut și calitatea activității de aici, și energia desfășurată în această instituție. Iată motivele pentru care am revenit. Cu Murgu am dezvoltat o prietenie, cunosc activitatea lui artistică și am văzut cum lucrează efectiv și ca director. Apoi, la vârsta mea, am 54 de ani, sunt un foarte bătrân... tânăr bas, am aproape 36 de ani de carieră, așa că dacă găsesc o motivație pentru a consuma niște energie, nu pentru bani și glorie ci pentru a menține și susține ceva valoros, eu consider că merită.

C. P.: Un gest generos din partea dvs. să veniți aici cu un scop pur cultural, de sprijin. De altfel, Timișoara are una din șansele de a deveni Capitală Culturală Europeană în 2020, ca al doilea oraș românesc după Sibiu, în această postură.

R. S.: Fantastic. Îi urez mult succes.

C. P.: Sunteți născut la Treviso, renumit pentru faptul că celebrul Mario del Monaco a petrecut acolo o mare parte din viață.

R. S.: Da, după ce s-a căsătorit, pentru că soția lui era din Treviso. Într-un fel, noi am fost foarte apropiați pentru că locuințele noastre se aflau la 500 m una de alta.

C. P.: Al doilea motiv pentru care Treviso este faimos sunteți chiar dvs. Pentru că faceți o carieră importantă.

R. S.: Mai există și altele, pentru că și soprana Maria Chiara și tenorul Fabio Sartori îmi sunt concitadini. Dar pot spune că și Timișoara este apropiată de Treviso, pentru că am găsit multe persoane din orașul meu venite să muncească aici.

Studiul picătură cu picătură



C. P.: Cariera dvs. internațională a început sub auspiciile a doi dirijori celebri, Riccardo Muti în „Nunta lui Figaro” la Scala şi Georg Solti în „Simon Boccanegra” la Covent Garden. Erați foarte tânăr, desigur, dar mi-ați putea spune cum ați perceput atunci diferențele între cei doi mari?
R. S.: La vremea aceea, Muti era un tânăr briliant, care repede a devenit cel mai important dirijor din noua generație. Solti o reprezenta pe cea veche. Într-un fel erau destul de... analogi, pentru că amândoi doreau să semene cu Toscanini.

Muti avea mai mult respect față de Toscanini şi eu îl pot considera comparabil cu el, deşi respectul nu este suficient. În schimb, Solti a fost unul dintre ultimii asistenți ai lui Toscanini. Așadar, amândoi aveau un punct în care erau foarte apropiați. Aveau și aceeași energie. Sunt puțini dirijori care, depunând un efort similar, pot să ajungă la acelaşi rezultat. Dar fiecare şef de orchestră are propria personalitate și chiar dacă au calități identice, pot atinge același punct pe căi diferite.

C. P.: Cum ar fi...

R. S.: În primul rând propria sensibilitate, dar sunt de fapt multe alte lucruri care contează. Există dirijori care se preocupă mult de calitatea orchestrei dar nu sunt capabili să inducă același lucru pe scenă. Alții reușesc să obțină „top quality” și cu orchestra, și cu cântăreții. Fiecare însă are propria viziune asupra muzicii. Există și un alt lucru care trebuie luat în considerare: dirijorii își modifică ideile, concepția. De exemplu, Solti din 1981 când a dirijat primul „Simon Boccanegra” s-a schimbat în următorii șase ani. Desigur, nu schimbări spectaculoase, totuși schimbări în condiții de „top level quality”. Energia se dezvoltă într-un mod diferit, funcție de moment, sensibilitate, situația personală, condiții.

C. P.: Nu credeți că erați prea tânăr pentru rolul Fiesco din „Simon Boccanegra”?

R. S.: Poate, dar nu cred că mi-a asumat un risc prea mare, pentru că întotdeauna am muncit mult la pregătirea rolurilor.

C. P.: Nu mă refer din punct de vedere muzical ci din cel filozofic... Fiesco este un personaj profund...

R. S.: Sigur, sunt mult mai matur acum, trebuie să recunosc asta. Dar știți, dacă pregătești un rol pe îndelete, având timp să citești despre personaj, încet-încet acesta se insinuează în tine, devine parte din tine.

C. P.: Așa este, cu timpul descoperi lucruri noi, pe măsură ce te imersezi într-un rol.



R. S.: Într-adevăr, am cântat prima dată Fiesco în 1989 când aveam 31 de ani, dar începusem să-l studiez de pe la 22-23 de ani. Adică citeam doar o pagină pe lună și o lăsam acolo, să se maturizeze. În același mod am pregătit și Filip din „Don Carlos”. La fel Boris și toate rolurile mari pe care le-am cântat. Totdeauna am lucrat mult timp. De exemplu, dacă ești chemat să faci un rol cu șase luni înainte, nu trebuie să te pregătești numai în ultima lună.

Fiind foarte organizat, am putut să-mi studiez întregul repertoriu picătură cu picătură, pagină de pagină. Asta a dat posibilitate și instrumentului meu să se dezvolte încetul cu încetul, să se pregătească, să digere partitura și personajul.

C. P.: Cred că este o bună recomandare pentru tinerii interpreți, pentru că unii chiar se laudă că în două săptămâni au pregătit un rol.

R. S.: Să fiu cinstit nu este totdeauna vina lor, ci și a teatrelor. În prezent unele instituții de operă nu sunt capabile să-și managerieze din timp stagiunile. În tinerețea mea, Metropolitanul era capabil să-mi ofere contracte cu cinci ani înainte, acum doar cu un an, maximum doi, mai devreme. Majoritatea teatrelor se organizează doar pe două stagiuni și câteodată pe câte una, așa încât cântăreții nu au suficient timp să se pregătească. Cea mai bună cale este să descoperi de la început care este domeniul optim pentru tine.

C. P.: Să poți să-ți manageriezi dezvoltarea carierei și să-ți asiguri mental evoluția personalității.

R. S.: Este chiar mai important. Vocea nu este totul, de fapt ea....

C. P.:...răspunde impulsurilor creierului.

R. S.: Da. Cântărețul trebuie să posede nu numai glas, ci și creier.

C. P.: Totuși, vocea trebuie să fie pregătită tehnic.

R. S.: Da, dar nu poți cânta numai cu tehnica. Poți fi nervos, poate să-ți fie frică, pentru mine important este să gândești.

Moliciune și eleganță

C. P.: Maestre, sunteți considerat ca „basso cantante nobile”, una dintre cele mai frumoase voci în lumea liricii acestor ani. Vă pot admira comparându-vă, de exemplu, cu Cesare Siepi.

R. S.: Al doilea angajament al meu a fost la Parma, ca rezervă pentru el.

C. P.: V-a fost un model?

R. S.: În rolurile italiene, da. Pentru că, vedeți, în „Don Giovanni”, Cesare a fost cu mult înaintea vremii sale și a rămas modern și astăzi în fața unor Don Giovanni urlători și agresivi. Sigur, mi-a fost unul dintre modele.

C. P.: Și altele?

R. S.: Paolo Washington.

C. P.: Făcea roluri medii, precum Raimondo în „Lucia di Lammermoor”.

R. S.: Nu numai. L-am auzit prima dată în Dossifey din „Hovanscina”. Am fost fascinat.

C. P.: La Parma ați fost rezervă pentru Siepi în „Don Giovanni”?

R. S.: Nu, în „Requiem”-ul de Verdi. De fapt, el era în prima distribuție și eu într-a doua. Această formulă de a programa tineri în paralel cu star-urile este cea mai bună pentru a crește, pentru a te maturiza.

C. P.: Cât timp ați cântat în paralel Mozart (Don Giovanni, Figaro, probabil și altele) și marile roluri verdiene?

R. S.: Este o bună întrebare pentru că eu recomand această alternanță. Toți mă prezentau ca voce verdiană. Ceea ce era adevărat, pentru că este viața mea. Să fiu cinstit însă, eu recunosc mult mai bine stilul meu de cântat în Mozart, nu în muzica lui Verdi.

C. P.: Din cauza moliciunii vocii?

R. S.: Din cauza moliciunii, a eleganței. Aceasta nu înseamnă că Verdi nu cere aceste lucruri.

C. P.: Sigur, fraze lungi...

R. S.: Mai este însă ceva special la Mozart, recitativele, legato-ul. Cred că, pentru a fi un cântăreț modern trebuie să știi să faci fraze lungi. Eu am crescut cu Mozart, Bellini și Donizetti. Belcanto-ul a fost a doua parte a educației mele. Ori belcanto înseamnă frazare nobilă, legato, respirație lungă, grijă pentru sunet. Toate acestea împreună au fost primii mei 10 ani de școală. Au urmat desigur Verdi, Rossini „serio”, nu „buffo”.

C. P.: Mosé?

R. S.: Sigur, „Mosé in Egitto”, „Stabat mater”...

C. P.: Și rolurile de „basso buffo nobile”, precum Don Basilio.

R. S.: Bineînțeles. Numai că le-am abordat la 50 de ani, nu mai devreme.

C. P.: Foarte interesant.

R. S.: Pentru că le-am considerat ca pe niște „bomboane”, pentru maturitate. Am făcut primul Don Basilio, ca pe Boris, la 31 de ani și am promis să nu le mai cânt până la 50. Tânăr fiind, ai foarte puțină experiență despre tine. Trebuie să te cunoști foarte bine, să fii capabil să-ți conduci fiecare centimetru de voce. Așa cum trebuie să aduci credibilitate unui personaj ca Boris, la fel trebuie și pentru Don Basilio, nu poți fi numai ridicol. Și asta poate veni numai din creierul care te cunoaște bine. Don Basilio nu este un rol de prost, ci unul foarte precis.

C. P.: Să vorbim despre Wagner.

R. S.: A scris mult pentru vocea de bas dar, cinstit să fiu, prefer să aștept, deși nu știu de ce. Am încercat să cânt Wagner dar nu am făcut-o pe scenă. Nu mă grăbesc. Pot cânta Verdi, Musorgski, Bellini, Gounod, Mozart. O să cânt și Wagner, desigur, dar nu acum. Ultimul cântăreț pe care l-am respectat în partiturile maestrului de la Bayreuth a fost Kurt Moll.

C. P.: Un „basso profondo”.

R. S.: Un german cântând cu moliciuni, eleganță, care nu a fost niciodată agresiv. A avut școală italiană, așa că-l putem considera un stilist italian cântând Wagner. Acum se cântă cu multă forță, „împingând” sunetul, așa că eu prefer, pe moment, să mai aștept.

Probleme cu acordajul



C. P.: În prezent sunt mulță cântăreți care se consideră bas-baritoni. Și criticii îi categorisesc astfel. Ce părere aveți?

R. S.: Este gustul modern. Este un mod de a spune că au probleme și astfel se protejează. Acum diapazonul orchestrelor este din ce în ce mai ridicat. Vocea umană este însă aceeași. Încerci să menții, într-un mod elastic, acel glas, care trebuie să fie mult mai flexibil decât acum niște ani. De exemplu, la Viena, diapazonul orchestrei este mai ridicat.

Îți trebuie cineva cu acute mai puternice și există puține oportunități să susții acele sunete. Asta este una dintre motivații. Există și alta. Nimeni nu mai este capabil să distingă culorile vocale. Sunt multe soprane dramatice care cântă ca mezzosoprane. Sunt mulți baritoni care cântă roluri de bași. Sunt mulți tenori lirici care cântă roluri de lirico-spinto.

C. P.: Baritonii fără note acute, Sol, La bemol.

R. S.: Notele înalte ale vocii de bariton se pierd dacă abordezi roluri verdiene cu țesături foarte joase. Acum orchestrele cântă cu același diapazon și muzica simfonică, și cea de operă. Ori, acordajul pentru muzica simfonică este mai înalt. Ca la Viena, cum spuneam, unde orchestra Operei este Orchestra Filarmonică. Și acești faimoși Wiener Philharmoniker nu schimbă acordajul, așa încât cântăreții trebuie să se adapteze. Și nu mai există nici acei mari dirijori care să cunoască precis culorile vocilor și să le solicite pentru un rol sau altul. Preferă o „salată mixtă”.

C. P.: Viena are cel mai ridicat diapazon?

R. S.: Operele din Berlin – Staatsoper unter den Linden și Hamburg, la fel.

C. P.: Cum este Scala?

R. S.: Bună, bună, nu ca Viena. Vocea umană se simte bine la 439. Nici o orchestră nu este așa. Cea mai joasă este 440-442.

C. P.: Orchestra de la Metropolitan?

R. S.: Cu Jimmy Levine la pupitru era bună. Ultima dată am cântat acolo acum trei ani și a fost OK.

C. P.: Cred că și dirijorii, acum, au aceeași manieră de a cânta muzica simfonică și opera, fără să aibă grijă de voci.

R. S.: Este o mare libertate, nimeni nu mai are timp să se împartă, să diferențieze podiumul simfonic de scena lirică.

Opera la modul pur

C. P.: Ultimele întrebări. Care credeți că este explicația acestei hemoragii de glasuri venite din Coreea de Sud, China, Japonia, țările foste sovietice?

R. S.: Voci bune vin de peste tot, restul... nu contează. Dar calitatea nu înseamnă numai glas. Trebuie să fii artist, culoarea pielii nu are importanță.

C. P.: Feeling-ul pentru muzica lui Verdi, Bellini, Donizetti...

R. S.: Pentru ca un instrument să captiveze auditoriul trebuie să fie la un nivel artistic foarte înalt.



C. P.: Personal, la ce reflectați în acest moment?
R. S.: Mă gândesc să mă schimb. Acum opera este total diferită, deci trebuie să fii capabil să seduci publicul și este nevoie să lupți pentru asta. Cred că este momentul unei explozii pentru că acum publicul este mult mai obișnuit să primească spoturi, impulsuri de la TV, cinema, orice genuri de muzică de pretutindeni și cred că unul din cele mai bune mijloace de a menține opera vie este să o faci în modul ei cel mai pur, fiind o formă culturală precisă.

Riști să distrugi opera, dacă o realizezi într-o manieră în care nu ai nimic cu ce să o compari, adică nu ai nimic cu care să poți să o judeci. Opera este frumoasă pentru că este operă...

C. P.: ... și lupta cu regizorii contemporani?

R. S.: Totdeauna o modernizare a fost un lucru bun. Dar acum, regizorii sunt de multe ori și directorii artistici (muzicali). Dacă folosesc opera ca să-și prezinte propriile idei depărtate de muzică, nu cred că este corect. Dacă eu citesc o carte, o înțeleg cum este și cum pot. Nu adăuga propriul gust, nu adăuga ce ai dori să vezi, nu adăuga glumele tale prostești, nu extrapola, dă-mi opera așa cum este ea, cum a fost compusă! Este unicul mod de a salva o formă culturală.